

Bezseni czarodzieje

O pokoleniu w filmach Andrzeja Wajdy
i Michała Marczaka

KAROL JACHYMEK

Mimo że wokół tematu pokolenia jako (funkcjonalnej) kategorii analitycznej coraz częściej słyhać mocne głosy krytyczne, choćby dlatego, że w opinii oponentów tego pojęcia jest ono nazbyt zawłaszczające, nieoddające w pełni różnicy między doświadczeniami poszczególnych jednostek potencjalnie wchodzących w jego skład, w dalszym ciągu stanowi ono bodaj najlepsze narzędzie do opisu podobnych zachowań i swoistego kodu generacyjnego młodzieży. W tym sensie termin „pokolenie” oznaczałby przede wszystkim, jak tłumaczyła Hanna Świda-Ziemia, *zbiór młodych osób, które podlegając zbliżonym procesom socjalizacji w pewnym określonym okresie historycznym, wyrabiają sobie pewien system kategorii pojęciowych, za pomocą których postrzegają rzeczywistość, określają własną tożsamość, podejmują wybory życiowe i definiują bieżące sytuacje*¹. Wspomniany przez badaczkę system kategorii to w istocie nic innego, jak tylko tzw. wspólnota światopoglądowa czy światopogląd zbiorowy, które, jak dodawała, *stanowi[q] podstawę komunikacji pokolenia, niezależną od wszystkich różnic indywidualnych*². Wyróżnikiem powyższej definicji byłby zatem nie rocznik urodzenia, ale wewnętrzny system znaczeń, *język naturalnego dyskursu wewnątrz pokolenia*³, właściwy dla danej generacji i będący jej (faktyczną) cechą charakterystyczną. W niniejszym artykule chciałbym się przyjrzeć dwóm filmom, których twórcy, chyba najpełniej w historii naszego kina, starali się w obrazie młodzieży uwypuklić ową wewnętrzną perspektywę. *Niewinni czarodzieje* (1960) Andrzeja Wajdy i *Wszystkie nieprzespane noce* (2016) Michała Marczaka, bo o nich mowa, to bowiem utwory swoiście wsobne, czerpiące z wewnątrzpokoleniowych doświadczeń swoich bohaterów. Warto jednak zapytać, czy rzeczywiście sportretowane w nich wizerunki dwóch różnych generacji, pomimo dzielących je lat, są od siebie aż tak odległe? Czy może (samo)postrzeganie pokoleń nieustannie jest determinowane przez, by tak rzec, Freudowski przymus powtarzania?⁴

Niewinni czarodzieje

W pierwszej scenie filmu „Niewinni czarodzieje” młody lekarz Bazyli leży na tapczanie w swoim kawalerskim mieszkaniu i czyta „Przekrój”. Od razu się domyślamy, że bohater jest inteligentem, ale przecież nie intelektualistą; że do życia podchodzi lekko, ceni rozrywkę, a błyskotliwością pokrywa pustkę wewnętrzną, brak politycznego zaangażowania oraz nieczulość na kwestie społeczne (w przeciwnym razie reżyser włożyłby mu do rąk „Politykę” lub „Współczesność”). Dalsze sceny – wizyta w klubie jazzowym, cyniczny flirt, przejażdżka lambrettą po pustych

*ulicach – utwierdzają nas jedynie w przekonaniu, że mamy do czynienia z wyrodnym, a może tylko zagubionym synem Polski Ludowej, modelowym przedstawicielem płytkiej i snobistycznej „cywilizacji «Przekroju»”*⁵ – pisała Justyna Jaworska we wstępie swojej książki *Cywilizacja „Przekroju”*. *Misja obyczajowa w tygodniku ilustrowanym*. Jej charakterystyka Bazylego, głównego bohatera, mimo że odrobinę przerysowana i ironiczna, posłużyła w prowadzonej przez nią refleksji przede wszystkim jako znaczący punkt wyjścia, wymowna ilustracja typowego reprezentanta pokolenia odwilży. Bazyl to przecież najzwyczajniejszy w świecie *bon vivant*, lekkoduch, współczesny *flâneur*, zafascynowany zachodnimi nowinkami i modną wówczas filozofią egzystencjalną. Ot, bardzo obrazowa metafora przedstawiciela wspomnianej cywilizacji „Przekroju”, które to określenie, zaczerpnięte z wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Wjazd na wielorybie*, miało wówczas dość kontrowersyjny *wydzźwięk podobny do „małej stabilizacji”* i *niosło ze sobą skojarzenia z konsumpcyjnym stylem życia, mentalnością mieszczańską, powierzchniowym i złudnym czarem kultury popularnej*⁶.

Należy zaznaczyć, że w ten sposób na Bazylego, traktując go jako symbol (rzeczywistości) odwilży popaździernikowej, spoglądała nie tylko Justyna Jaworska. Główny bohater filmu stał się bowiem niewątpliwie jedną z tych postaci kina polskiego, które wyryły bodaj najtrwalszy ślad w naszej wyobraźni zbiorowej. Marek Hendrykowski widział w nim na przykład ekranowe wcielenie Krzysztofa Komedy Trzcńskiego – znamienitego muzyka i idola ówczesnej młodzieży (który nie tylko skomponował muzykę do filmu, ale również pojawił się w nim, grając niewielką rolę samego siebie). Jazzman był powszechnie znany ze swojego *wizerunku młodego, nowoczesnego polskiego inteligenta o aspiracjach europejskich*⁷, do którego wyraźnie nawiązywał filmowy Bazyl (warto dodać, że wcielający się w tę postać Tadeusz Łomnicki, *chcąc się maksymalnie upodobnić do kultowego pierwowzoru, (...) nie tylko rozjaśnił włosy i zmienił fryzurę, ale także wystąpił w rzeczach w stylu Komedy, nosząc między innymi jego własny wypożyczony do filmu sweter*⁸). Anna Pelka w zachowaniach bohaterów filmu dostrzegła natomiast liczne elementy typowe dla klimatu ówczesnego życia codziennego młodych, których mikrokosmos tworzyły *kluby jazzowe, modne ciuchy, motor Lambretta i marzenia o mieszkaniu, samochodzie czy dalekich podróżach*⁹. Cezary Prasek uznał zaś, że *Niewinni czarodzieje są w gruncie rzeczy dosyć wiernym odzwierciedleniem tamtej epoki, specyficzną poniekąd dokumentacją życia środowiska peerelowskiej złotej młodzieży*¹⁰.

W istocie, to jeden z tych filmów, obok na przykład *Do widzenia, do jutra...* (1960) Janusza Morgensterna czy *Noża w wodzie* (1961) Romana Polańskiego, które stały się swoistym fundamentem naszej (współczesnej) pamięci o rzeczywistości odwilży i ujmując sprawę szerzej, o czasach małej stabilizacji. Do dziś w (popularnej) świadomości zbiorowej funkcjonuje on przecież jako „odbicie” tamtego momentu historycznego i zachodzących wówczas przemian obyczajowych, w konsekwencji utrwalając *legendę pokolenia przelomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*¹¹, równocześnie „*unieśmiertelniając*” (...) (stereo)typowe dla niej *artefakty czy postawy*¹². Trudno się temu dziwić. Zgodnie z zamysłem samego reżysera film miał być bowiem *obrazem nowego „ironicznego”, sposobu życia, „cywilizacji «Przekroju»”, jak wtedy mówiono (bohaterowie rozwiązywali nawet krzyżówkę z tego tygodnika), dlatego w epizodach miało się pojawić sporo środowiskowych*

osobistości: kompozytor Krzysztof Komeda, Roman Polański w roli szefa zespołu jazzowego, Zbigniew Cybulski, współscenarzysta Jerzy Skolimowski jako bokser. W dodatku akcja miała się toczyć w najmodniejszych miejscach Warszawy, gdzie towarzystwo to zwykle się zbierać: w klubach „Stodoła” koło Pałacu Kultury i „Largactil” na Starym Mieście oraz w sportowej hali „Gwardii”¹³.

Mimo że ten żywiołowy obraz Warszawy i wielkomięjskiego stylu życia został sportretowany jedynie w początkowych i końcowych sekwencjach, jego zasadnicza część rozgrywa się bowiem w modnym mieszkaniu Bazylego, film rzeczywiście można postrzegać jako rozedrgany, choć równocześnie fantazmatyczny wizerunek ówczesności. Nie tylko zresztą na poziomie ukazywanych w nim lokalizacji, scenografii czy rekwizytów. Jego bohaterami są Bazyl – młody lekarz sportowy, i Pelagia (Krystyna Stypułkowska) – licealistka przypadkowo spotkana przez niego podczas jednej z nocnych, klubowych wędrówek. To najmodniejsi reprezentanci ówczesnej generacji (zgodnie zresztą ze słowami Jerzego Skolimowskiego – współscenarzysty filmu, który po przeczytaniu wstępnej wersji scenariusza miał powiedzieć do Andrzeja Wajdy i Jerzego Andrzejewskiego: *Jak chcecie opowiadać o młodzieży, to musi być boks, musi być jazz, musi być facet, który ma skuter i spotyka fajne dziewczyny, udaje mu się albo nie i do tego ma refleksje*¹⁴). Jednak czas w mieszkaniu Bazylego nie prowadzi do zbliżenia seksualnego. Noc spędzona na wspólnej rozmowie i (niewinnej) grze w rozbieranego z wykorzystaniem pudełka zapalek, w konsekwencji odsłania ich niezakłamanie i nieupozowane oblicze. Pod udawanymi imionami i założoną naprędce maską obojętności, zdystansowania, cynizmu i modnych postaw egzystencjalnych skrywają głód bliskości i prawdziwych uczuć. Natomiast *wszystkie (...) atrybuty epoki, którymi postaci się otaczają – boks, jazz, erotyka, zdjęcie Einsteina i filozoficzne formułki w wersji kolorowych magazynów – służą im jedynie do ucieczki przed samymi sobą*¹⁵.

Problematyka *Niewinnych czarodziejów* koncentrowała się przede wszystkim wokół postaw i stylów życia zagadkowej generacji, a dokładniej, jak kąśliwie pisał Krzysztof Teodor Toeplitz, *najbardziej zmitologizowan[ej] część[ci] pokolenia, najbardziej upozowan[ej], z lubością przyglądając[ej] piórka swej „niezwykłości”, znużon[ej] i tajemnicz[ej], ogarnięt[ej] poczuciem bezsensu istnienia i owian[ej] metafizycznymi lękami młodzież[cy] „piwnic”, jazzowych seansów, ekskluzywnych kawiarni*¹⁶. Warto zresztą podkreślić, że o ile przywołane słowa brzmią wręcz przesadnie zjadliwie, o tyle przedstawiony przez Wajdę obraz młodzieży jest równie demaskatorski (zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że pierwsza wersja *Niewinnych czarodziejów* miała kończyć się sceną, w której *Pelagia po nocy spędzonej u Bazylego udaje się rano do szkoły, gdzie spotyka swoje koleżanki z klasy wyglądające zupełnie tak, jak ona*¹⁷). Ów krytyczny punkt widzenia był między innymi skutkiem różnych trudności, z jakimi twórca borykał się w czasie realizacji utworu – od bolączek związanych z pracą nad nietypowym dla siebie kameralnym filmem aktorskim¹⁸, aż po swoisty dystans, jaki odczuwał wobec ówczesnego świata młodzieży, co zresztą odbiło się na pierwszych wersjach scenariusza (na co ratunkiem okazało się zaproszenie do współpracy nad tekstem młodego Jerzego Skolimowskiego, którego daleko idące korekty w rezultacie przyczyniły się do nadania *Niewinnym czarodziejom* ich ostatecznego charakteru). Mimo wszystko środowiskowość, autentyzm, perspektywa wewnętrzna (będąca w szczególności wynikiem wspomnianych poprawek scenariuszowych) i w konsekwencji, parado-

ksalnie, ogromna doza uważnej czułości, z jaką reżyser finalnie sportretował swoich protagonistów, przyczyniły się do tego, że film ten wciąż wzbudza nostalgię, stając się apoteozą nowoczesnej, powojennej młodości. W pewnym sensie słusznie. *Jeśli młodość jest wynalazkiem romantycznym, to młodzież jako kategoria socjologiczna i przede wszystkim rynkowa pojawiła się w wieku dwudziestym, po drugiej wojnie światowej*¹⁹ – przekonywała Justyna Jaworska.

Dość powiedzieć, że zasygnalizowane „umłodziejowanie” życia społecznego nastąpiło w naszym kraju właśnie w czasach odwilży i w latach 60. (trzeba również podkreślić, że młodzież jako odrębna kategoria miała w powojennej Polsce swoje niechlubne narodziny ideologiczne: w sierpniu 1947 roku, a więc rok przed zjednoczeniem partii, powstał wspierający to zjednoczenie Związek Młodzieży Polskiej²⁰). Jednym z najważniejszych wydarzeń, które przyczyniło się do tego, że wyraz „młodzież” zaczął tracić propagandowe oblicze, stał się V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów zorganizowany w dniach 31 lipca – 14 sierpnia 1955 r. w Warszawie dla gości ze stu czterech krajów pod hasłem „O pokój i przyjaźń”²¹. Festiwal wywołał swojego rodzaju wstrząs obyczajowy, związany z pierwszym na taką skalę spotkaniem z innością, egzotyką, a także erotyką²². To właśnie wtedy w Polsce narodziła się młodzież we współczesnym sensie tego słowa. Wówczas także kultura młodzieżowa jako taka zaczęła powoli stawać się kulturą głównego nurtu²³. Nastąpiło również rozszczelnienie, nawet jeśli niewielkie, żelaznej kurtyny, a mocno dotąd zatrzaśnięte drzwi częściowo otworzyły się na rzeczywistość zachodnią. Młodość mogła więc nabrać wiatru w żagle i zacząć żyć (pozorną) pełnią życia. Jak bowiem w 2003 r. pisał Ludwik Stomma: *Już pochowali się zetempowcy i pieśń nie rodzi się w pochodzie, ale w klubie jazzowym. Wielki świat: lambretta, Presley, oprychówka, SPATiF, włoska rurka z kremem, globulka ZET – chyba nigdy przedtem ani potem nie byliśmy tak europejscy. I wstąpienie do Unii tego nie zmieni. Były to również niezapomniane lata, kiedy warszawka była przewodnią siłą narodu*²⁴. O takim właśnie pokoleniu złotej młodzieży opowiadali *Nie-winni czarodzieje*.

Wszystkie nieprzespane noce

Film Andrzeja Wajdy to oczywiście niejedyny przykład filmu polskiego wpisującego się w problematykę pokoleniową. Kinem pokoleniowym można nazwać chociażby polską szkołę filmową, której twórcy podejmowali przecież tematykę generacyjnej traumy, jaką było doświadczenie II wojny światowej, między innymi w *Kanale* (1956) czy *Popiele i diamentach* (1958) Wajdy. W zagadnienie pokoleniowości w pewnym stopniu wpisuje się także twórczość reżyserów tzw. trzeciego kina, z Jerzym Skolimowskim na czele, który w *Rysopisie* (1964) czy *Walkowerze* (1965) stworzył przyrmatyczny portret młodego everymana, człowieka bez właściwości zagubionego w rzeczywistości lat 60. Za pokoleniowe można również uznać kino moralnego niepokoju wyrosłe na fali społecznych protestów, które miały miejsce w drugiej połowie lat 70. W filmach tego nurtu zostali wykreowani ikoniczni, charyzmatyczni, młodzi bohaterowie tamtych czasów, jak na przykład Agnieszka (Krystyna Janda) z *Człowieka z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976) czy magister Jarosław Kruszyński (Piotr Garlicki) z *Barw ochronnych* (reż. Krzysztof Zanussi, 1976). Wypowiedzią generacyjną jest wreszcie twórczość tzw. Pokolenia



Niewinni czarodzieje, reż. Andrzej Wajda (1960)



Wszystkie nieprzespane noce, reż. Michał Marczak (2016)

2000, czyli młodych reżyserów debiutujących na przełomie tysiącleci, by wymienić Macieja Pieprzycę, Małgorzatę Szumowską, Iwonę Siekierzyńską, Wojciecha Smarzowskiego, Przemysława Wojcieszka, Łukasza Barczyka czy Magdalenę Piekorz, których filmy koncentrowały się wokół problemów generacji trzydziestolatków i tematyki współczesnej Polski.

W tę pokoleniową tradycję wpisują się także *Wszystkie nieprzespane noce* zrealizowane przez Michała Marczaka w 2016 r. Głównym bohaterem filmu jest dwudziestokilkuletni Krzysztof (Krzysztof Bagiński). Z jego perspektywy widzowie będą poznawać kolejne wielkomiejskie plenery i wnętrza. Pustkę emocjonalną, po zerwaniu z dotychczasową dziewczyną, w życiu tego *współczesnego warszawskiego flâneura* ²⁵ zaczynają wypełniać *różnego rodzaju atrakcje, a partnerem w prze hulaniu zimy staje się przyjaciel, Michał (Michał Huszcza). Pakt pieczętuje wspólny adres: chłopcy wnoszą do mieszkania kanapę, ustalają reguły, organizują parapetówkę. Jak łatwo się domyślić, cały kolejny rok będzie jedną wielką imprezą – czasem lekką, urokliwą, kończącą się sukcesami erotycznymi, innym razem ryzykowną lub męczącą, okupioną poczuciem jeszcze większej pustki* ²⁶. Już przywołane powyżej słowa Adama Kruka wyraźnie wskazują na specyficzny charakter tej pokoleniowej opowieści. W prowadzonej przez Marczaka narracji Krzysztof i Michał funkcjonują jako metafora współczesnej generacji dwudziestolatków – *instagramo-imprezowego pokolenia „ja”*. Grzegorz Fortuna Jr. pisał: *Śledząc losy dwóch przyjaciół, którzy imprezują, piją, palą, podrywają dziewczyny i włączają się bez celu po Warszawie, Michał Marczak opowiada o pokoleniu, które nie za bardzo wie, co ze sobą zrobić, ale na pewno nie chce dorastać* ²⁷.

Co więcej, na uwagę zasługuje sposób, w jaki reżyser opowiedział o (imprezowym) życiu codziennym głównych bohaterów, ich przyjaciół oraz znajomych. *Wszystkie nieprzespane noce* są bowiem również swoistym eksperymentem formalnym, sytuującym się na pograniczu kina fabularnego i dokumentalnego. Marczak zdecydował się na połączenie tych dwóch strategii twórczych. Z jednej strony film ten to fabularna/fabularyzowana opowieść, dosyć prosta i konwencjonalna, o codzienności młodych osób mieszkających w stolicy, z drugiej natomiast – *zdjęcia kręcono głównie nocami podczas autentycznych imprez (...) często w łatwych do zidentyfikowania plenerach Warszawy* ²⁸, natomiast jego bohaterowie *noszą (...) imiona wcielających się w nich naturščzyków, a ich relacje – również te erotyczne – miały odpowiednik w świecie pozafilmowym* ²⁹. Warto zresztą zasygnalizować, że ta dwoistość rodzajowa doprowadziła w pewnym sensie do środowiskowej konfuzji. Podczas festiwalu filmowego *Sundance Film Festival*, odbywającego się w Park City w styczniu 2016 r., Michał Marczak otrzymał nagrodę za reżyserię międzynarodowego filmu dokumentalnego. Natomiast w ramach 41. Festiwalu Filmowego w Gdyni *Wszystkie nieprzespane noce* zostały zakwalifikowane do konkursu głównego i uczestniczyły w nim, co oczywiste, jako film fabularny. *Chodziło mi o to, żeby to był film fabularny, lecz dający odczucie autentyzmu, jakbyś oglądała dokument. Jednak nie chodzi o realizm w rodzaju kina Dardenne, ale o realizm baśniowy trochę, o seans hipnotyczny* ³⁰ – tłumaczył reżyser w rozmowie z Mariolą Wiktor.

Wszystkie nieprzespane noce stanowią znakomity przykład dialogu intertekstualnego zarówno z wczesną twórczością Andrzeja Wajdy, jak i kinem polskim przełomu lat 50. i 60. *Oczywiście znam i cenię film Wajdy, ale nie myślałem o nim*

jako o bezpośredniej inspiracji³¹ – komentował Michał Marczak w jednym z wywiadów. (...) *Od czasów Wajdy („Niewinni czarodzieje”), Skolimowskiego („Rysopis”, „Walkower”), Polańskiego („Nóż w wodzie”) nikt dziś nie czuje takiej wspólnoty i bliskości z młodymi, z młodością. Mistrzowie, gdy robili swoje wczesne filmy, z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, też byli młodzi. Skolimowski opisywał swoje życie, spotkania z ludźmi, imprezy i przekładał to na obrazy filmowe niemal w skali 1:1. Ci reżyserzy potrafili uchwycić jakąś prawdę tamtych ludzi i czasów, ale i nostalgię za tym, co bezpowrotnie mija. Była w tym też tęsknota za Zachodem, wolnością, innym, barwniejszym życiem, dalekim od szarości PRL-u. Były autentyczne napięcia, emocje. Filmy o młodych robione przez późniejsze pokolenia filmowców to według mnie wielka... ściema. To jest często wizja kogoś, kto sam jest już po czterdziestce i wydaje mu się, że robi film o młodych, a w rzeczywistości ci bohaterowie wcale się tak nie zachowują ani tak nie myślą*³² – dodawał w dalszej części rozmowy.

Rzeczywiście. Mimo że Michał Marczak w chwili realizacji filmu był już odrobinę starszy od swoich bohaterów (podobnie zresztą jak Wajda realizujący *Niewinnych czarodziejów*), zobrazony przez niego świat dwudziestolatków charakteryzował się podobną perspektywą wewnętrzną i wrażliwością krytyczną jak ten wykreowany przez Wajdę (przy pomocy współscenarzysty i konsultanta filmu – młodego Skolimowskiego). Obydwa te utwory łączy też brak nachalnego dydaktyzmu w opowiadaniu o młodości (i charakterystycznych dla niej zachowaniach). Nie oznacza to oczywiście, że filmy te stanowią wyłącznie żarliwą afirmację życia i postaw młodych. Przeciwnie, w znacznej mierze opowiadają przecież o wewnętrznej pustce, goryczy i niepokoju towarzyszącym egzystencji bohaterów – symbolicznych przedstawicieli różnych pokoleń. Warto przy tym podkreślić, że zachowania bohaterów zostały ukazane nie w kategorii godnych potępienia wad pokoleniowych. W obydwu filmach ich postawy jawią się jako zwyczajne, typowe, przypisane do doświadczenia danego wieku i generacji. *Wszystkie nieprzespane noce* nie tyle *obnażają blahość świata nieustannego transu (choć robią to), ile ukazują jego wewnętrzną logikę i urok. Niewielu tytułom w polskim kinie się to udało, stąd uzasadnione porównania do „Niewinnych czarodziejów”*. *Poranne powroty, gdy inni zmierzają do pracy, przypomnieć mogą te, które u Wajdy dzielili Łomnicki z Cybulskim, Polańskim, Komedą. Bliżej na pewno Marczakowi do ironicznego, dobrodusznego spojrzenia z „Niewinnych czarodziejów”, przez pryzmat którego Wajda próbował zrozumieć pokolenie odwilży, niż choćby do „Egoistów” Mariusza Trelińskiego, gdzie rozbrykaną warszawkę niszczyła żądza sukcesu na tle migoczącego kapitalizmu lat 90.*³³ – pisał o filmie Adam Kruk.

Nie ulega wątpliwości, że bohaterowie *Wszystkich nieprzespanych nocy* to także egoiści. Podobnie zresztą jak postacie w *Niewinnych czarodziejach*. Niemniej w ich egoizmie nie ma premedytacji i nie zostaje dotkliwie ukarany. W obydwu tych filmach nie wynika on bowiem z przemyślanego wyboru czy też świadomego, a przez to okrutnego cynizmu. Jest zwyczajną i bezpośrednią konsekwencją młodości, której filmy te oddają przecież hołd. *Młodości, której nie żal czasu, by tracić czas*³⁴, ale która jest także chwilą koszarnej *wirówki myśli i skoncentrowania na sobie*³⁵. W filmach tych egoizm nie wynika jednak wyłącznie z młodego wieku bohaterów. Jest też bezpośrednim skutkiem ich samotności (niewątpliwie przypisanej do pokoleniowego doświadczenia). A dokładniej takiego jej stanu, jakiego *nie zagłuszy*

się czterema dniami fajerwerków, siedmioma miesiącami seksu, wszystkimi nieprzespanymi nocami³⁶, jak w filmie Michała Marczaka, ani też wspólną grą w rozbiernego i nocną rozmową pełną wzajemnych udawanek, masek i póz, jak w utworze Andrzeja Wajdy.

Esencja młodości

Bohaterów obydwu filmów dzieli oczywiście odmienny moment historyczny, wpływający w pewnym stopniu na powody ich niepokoju egzystencjalnego. Bazyli i Pelagia to przedstawiciele (po)wojennego pokolenia, naznaczonego piętnem przeszłości, choć wojnę pamiętającego jedynie z opowieści lub z lat dzieciństwa. Ich młodość przypadła ponadto na czasy odwilży, zmian obyczajowych, prywatek i rozwijającej się kultury młodzieżowej. Dlatego nieśpieszno im jeszcze do wchodzenia w dorosłość. Krzysztof i Michał to przedstawiciele pokolenia pulsującej współczesności – generacji Instagrama, imprez klubowych, używek, niezobowiązującego seksu, umów o dzieło, bogatych rodziców i smartfona w dłoni. Generacji świadomie opóźniającej wkraczanie w dorosłe życie, bo też nieustannie zmieniająca się rzeczywistość, choć z pozoru beztroska, tym procesom stabilizacyjnym zupełnie nie sprzyja... Współcześnie [g]rupę społeczną, która szczególnie „uwikłana” jest w warunki permanentnej zmiany, stanowi młodzież. Młodzi muszą zmierzyć się z szeregiem zmian wynikających z ich wewnętrznego stanu psychospołecznego. Zatem młodzież jest niejako w podwójnej sytuacji „bycia pomiędzy” – tej zewnętrznej i wewnętrznej partycypacji w świecie. Dlatego tak trudnym zadaniem dla młodych jest „odnalezienie stałego lądu w morzu wszechobecnych zmian”³⁷ – tłumaczyła Paulina Peret-Drażewska.

Mimo wszystko bohaterów obydwu tych filmów łączy podobny bagaż emocji, wewnętrzny lęk i wspólnota młodzieńczych doświadczeń. A także podobnie nieprzespane noce, choć w innych czasach i rzeczywistościach historycznych. *Moi bohaterowie nie zbawiają świata, bo nie muszą tego robić, nie mają przeciwko komu i czemu się buntować. Pod tym względem mają łatwiej, ale i trudniej zarazem. To nie oznacza, że wewnętrzne problemy dzisiejszych dwudziestolatków można bagatelizować. W tym na pozór ułatwionym świecie trzeba stoczyć wielką walkę, by wydobyć z siebie odrębny głos, swoje ja. Myślę, że wyzwaniem obecnych czasów jest to, żeby w zglobalizowanym, zunifikowanym świecie stworzyć swoją indywidualność, niepowtarzalność, nauczyć się samodzielnie myśleć, poradzić sobie z nadmiarem informacji, relatywizmem wartości, znaleźć miejsce, w którym można czuć się dobrze ze sobą samym i z innymi. (...) Nadmiar, nieograniczone możliwości wywołują czasem większy stres i lęk niż ich niedosyt, przekładając się także na relacje międzyludzkie. A nietrwałość, kruchość tych relacji pogłębia niepewność, lęk*³⁸ – mówił Michał Marczak.

Wyraźna zbieżność *Wszystkich nieprzespanych nocy* i *Niewinnych czarodziejów* wyraża się zresztą nie tylko w zauważalnym współbrzmieniu sportretowanych w nich bohaterów. Obydwa te filmy są do siebie zbliżone również na poziomie formy czy też strategii twórczej. Jeden i drugi utwór łamie umowną granicę pomiędzy fabułą i dokumentem. O ile jednak w przypadku *Wszystkich nieprzespanych nocy* owa dwoistość jest wyraźnie widoczna, o tyle w *Niewinnych czarodziejach* dużo trudniej ją dostrzec. Pograniczność filmu Wajdy przejawia się nie w prosto

rozumianym eksperymentowaniu z formą, ale w jego ówczesnej aktualności i jednoznacznie środowiskowych odwołaniach. Kalina Jędrusik, Zbigniew Cybulski, Roman Polański, Krzysztof Komeda, Andrzej Nowakowski, Andrzej Trzaskowski, Jerzy Skolimowski, Sława Przybylska, pojawiający się w epizodycznych rolach, najmodniejsze kluby (po)odwilżowej stolicy czy plenery wielkiego miasta – wszystko to, w zamyśle autorów (czyli zarówno Andrzeja Wajdy, jak i – o czym warto pamiętać – Jerzego Skolimowskiego), miało przede wszystkim za zadanie oddać autentyczny charakter warszawskiego fermentu artystycznego i młodzieżowego przełomu lat 50. i 60.³⁹ Dość powiedzieć, że pod tym kątem omawiany utwór wpisuje się nawet w pewnym sensie w klimat (francuskiego) kina nowofalowego – mającego przecież na celu zilustrowanie rozedrganej współczesności. Mogą o tym świadczyć chociażby liczne podobieństwa z realizowanym w tym samym czasie *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, 1960) Jean-Luc Godarda, w bardzo podobny sposób ukazującego wszakże bardzo podobnych bohaterów – *tak samo ode-rwanych od pierwotnych wartości, rzucających się na oślep w świat nowego obyczajaju, podobnie uciekających przed miłością*⁴⁰.

[W] większości swoich dzieł Wajda jest kreationistą, tworzącym siłą swojej wyobraźni wspaniałe, plastyczne, wieloznaczne obrazy. Zarazem jednak zawsze był reżyserem z pełną świadomością uprawiającym płodozmian, próbującym różnych stylów, realizującym różnorodne filmy⁴¹ – pisał Mirosław Przyłipiak w tekście poświęconym dokumentalizmowi w filmach fabularnych reżysera. Mimo że badacz skupił się przede wszystkim na trzech tytułach – *Wszystko na sprzedaż* (1968), *Człowieku z marmuru* (1976) i *Człowieku z żelaza* (1981) – uznając je za najbardziej symptomatyczne przykłady przekraczania granic rodzajowych, wydaje się, że to dokumentalne czy dokumentujące naddanie stanowi wyróżnik wielu jego dzieł, nawet tych, paradoksalnie, będących najpełniejszym świadectwem jego zmysłu kreacyjnego i inscenizacyjnego. Echa prawdziwych problemów etycznych związanych z odbywającymi się na świecie pierwszymi przeszczepami serca, jak w futurystycznym *Przekładańcu* (1968), wnikliwa diagnoza rzeczywistości obyczajowej przełomu lat 60. i 70. oraz niezwykła dbałość o zachowanie współczesnego kostiumu, jak w *Polowaniu na muchy* (1969), czy kluczowe fakty z życia twórców wplecione w fabułę filmów, jak w *Tataraku* (2009) – to przecież tylko wybrane strategie twórcze charakterystyczne dla twórczości Andrzeja Wajdy, mające na celu wzmocnienie wrażenia autentyczności czy pewnej współdzwięczności pomiędzy podejmowanymi w niej problemami a światem zewnętrznym. Dość zresztą powiedzieć, że podobne zabiegi można zaobserwować również w tworzonym przez niego kinie historycznym, by wspomnieć tylko o pieczołowicie dobranej scenografii mającej za zadanie precyzyjne odtworzenie atmosfery XIX-wiecznej fabrycznej Łodzi, jak w *Ziemi obiecanej* (1974), skrupulatnej rekonstrukcji wydarzeń historycznych, jak w finałowej scenie *Katynia* (2007), czy filmowym biografizmie, jak w *Korczaku* (1990) i *Powidokach* (2016). *Coraz bardziej zaciera się granica między fikcją a rzeczywistością, więc aktor coraz częściej pozbywa się maski, ukazując własną twarz, używa filmowi nie tylko swojego ciała i duszy, ale również własnego imienia, tym samym identyfikując się całkowicie z ukazaną na ekranie postacią*⁴² – mówił Andrzej Wajda w 1974 r. w rozmowie z Andrzejem Markowskim. Choć słowa te nietrudno przywołać między innymi w kontekście *Popiołu i diamentu*, *Wszystko na sprzedaż* czy *Człowieka z marmuru* i kreacji ak-

torskich, jakie w filmach tych stworzyli Zbigniew Cybulski, Daniel Olbrychski i Krystyna Janda, mogą stanowić również punkt odniesienia dla *Niewinnych czarodziejów*. Mogą się wydać zaskakujące w odniesieniu do bohaterów pierwszoplanowych, będących przecież jedynie wyobrażeniami na temat ówczesnego pokolenia tzw. złotej młodzieży czy cywilizacji „Przekroju”. Niemniej warto pamiętać, że postać Bazylego była wzorowana na Krzysztofie Komedzie, która to inspiracja może stanowić kolejny argument na rzecz zamierzonej pograniczności rodzajowej omawianego filmu. Najwyraźniej jednak ową dychotomiczność, (nie)fikcjonalność świata przedstawionego widać na przykładzie bohaterów drugiego planu – całej gamy autentycznych reprezentantów ówczesnej bohemy i środowisk artystycznych.

W obydwu tych utworach istotną funkcję, choć oczywiście w różnym stopniu, pełni wspomniana już wielopoziomowość ukazywanej w nich rzeczywistości. *Chciałem zrobić film, który łapie esencję młodości. Nie chciałem, żeby tradycyjna narracja czy jakaś historia dramatyczna przejęły kontrolę*⁴³ – tłumaczył Michał Marczak w jednym z wywiadów. Dlatego też bohaterowie/aktorzy w jego filmie są sobą, noszą prawdziwe imiona i wędrują po autentycznych szlakach nocnej Warszawy, a scenariusz został stworzony na podstawie ich rzeczywistych doświadczeń. Mimo wszystko autentyczność ta jest równocześnie wykreowana, fikcjonalna, udawana (jak to zresztą w młodości bywa), a więc okazuje się równie symboliczna jak obraz generacji w *Niewinnych czarodziejach*. Paradoksalnie powoduje to jednak, że wizerunek młodości i doświadczeń pokoleniowych uchwycony w tych filmach staje się wyrazisty i ponadczasowy. W konsekwencji okazuje się składową wielu symultanicznych prawdopodobieństw i licznych możliwości, które, niezależnie od czasów i rzeczywistości zewnętrznej bez trudu można złożyć w iluzoryczno-prawdziwy portret dwóch, podobnych w swojej istocie, pokoleń. *Obraz filmowy kieruje nas ku rzeczywistości, nie drogą lustrzanego odbicia, ale poprzez system znaków i język, w którym ów świat przedstawia. Poczucie obcowania w filmie z rzeczywistością to nic innego, jak zamierzony efekt iluzji realności*⁴⁴ – przekonywała Magdalena Wichrowska. Mimo że słowa te dotyczą przede wszystkim kina dokumentalnego, to bez trudu można je odnieść również do niejednorodnych przeżyć pod względem rodzajowym filmów Andrzeja Wajdy i Michała Marczaka.

Współcześnie bohaterowie *Niewinnych czarodziejów* – Bazyli i Pelagia – ponownie poszliby zatem do Hali Gwardii, choć odgrywa ona dzisiaj zupełnie inną, już niesportową rolę w życiu wielkiego miasta⁴⁵, a następnie wspólnie ruszyliby w bezsenny spacer po Warszawie. W podobną wędrowkę po popaździernikowej stolicy bez wątpienia udaliby się również Krzysztof i Michał – dwudziestoparoletni bohaterowie *Wszystkich nieprzespanych nocy* Michała Marczaka. Paradoksalnie bowiem obydwu te filmy ukazują zdumiewającą wręcz ciągłość doświadczeń pokoleniowych, pomimo czy też na przekór upływającym i dzielącym je latom; ciągłość równie prawdopodobną, jak fantazmatyczną, ukazaną wszakże z perspektywy kamery filmowej. Wajda i Marczak pokazują *continuum* świata młodości rozumianej jako topos. Filmy te są przecież symboliczną próbą opowiedzenia o doświadczeniu młodzieży poddaną kreacji artystycznej przez obydwu twórców. Jednak, co ważne, sportretowana w nich młodość nie została pozbawiona przez reżyserów wewnątrzpokoleniowej perspektywy i wewnętrznej (auto)refleksji na temat charakterystycznych lub przypisywanych jej kodów, cech konstytutywnych czy typo-

wego dyskursu, mającego za zadanie spajać wspólną światopoglądową. W tym sensie są to więc filmy na swój sposób uniwersalne. Ujawniają nie tylko niezmienną się pejzaż emocjonalny w (samo)mówieniu o młodzi, ale również wyraźną łączność powtarzających się niezależnie od pokolenia egzystencjalnych lęków czy problemów.

O ile więc Bazyli i Pelagia to zagadkowi przedstawiciele tzw. cywilizacji „Przekroju”, o tyle Krzysztof i Michał to zagadkowi przedstawiciele cywilizacji iPhone’a. Pomimo przepaści kulturowej, obyczajowej czy historycznej dzielącej te dwie generacje, esencja ich młodości pozostała niemal identyczna. Młodość to bowiem przede wszystkim, jak mówił Michał Marczak, *zlepek rozmów, dryfujących emocji, przypadkowych spotkań w klubie, na ulicy, w łazience, przy barze, wygłupów, nocnego włóczenia się po imprezach, jakieś poranne przygody z dziewczynami*⁴⁶. I chociaż obrazem pokoleń zilustrowanym w tych filmach można zarzucić naiwny klasizm czy nadmierną męskocentryczność ukazywanego w nich świata, mimo wszystko wciąż stanowią przekonującą wypowiedź o powszechności i typowości generacyjnego egocentryzmu, introwertyzmu, samotności, skupienia na emocjach i rozedrgania. Choć równocześnie warto także pamiętać o tym, że ta uniwersalna rzeczywistość, nawet jeśli przesadnie wyidealizowana, może się w niedalekiej przyszłości zasadniczo zmienić. *„Wszystkie nieprzespane noce”, realizowane tak niedawno, zdążyły stać się filmem historycznym. Panujący w nich ostentacyjny luz, poczucie wolności (z którą bohaterowie filmu nie wiedzą, co zrobić), to już klimat wczorajszy. Wszyscy czujemy, że nadciąga coś innego, nowego, groźnego – czas jakiejś nowej próby*⁴⁷ – podsumował Tadeusz Sobolewski.

KAROL JACHYMEK

¹ H. Świda-Ziemba, *Młodzi PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 9.

² Tamże.

³ Tamże, s. 10.

⁴ Zob. m.in. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 2005.

⁵ J. Jaworska, *Cywilizacja „Przekroju”. Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym*, Warszawa 2008, s. 7. Drugim fantazmatycznym bohaterem będącym swego rodzaju metaforą tzw. cywilizacji „Przekroju” był jej zdaniem również nastoletni Paweł (Krzysztof Janczar) z *Wojny domowej* (1965-1966) w reżyserii Jerzego Gruzdy. Zob. tamże, s. 7-8.

⁶ Tamże, s. 9.

⁷ M. Hendrykowski, *Film i moda*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011, s. 123.

⁸ Tamże, s. 124.

⁹ A. Pelka, *Z [politycznym] fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i NRD*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 55.

¹⁰ C. Prasek, *Film i jego obraz w PRL*, Bellona, Warszawa 2013, s. 124.

¹¹ K. Jachymek, *Film – ciało – historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 469.

¹² Tamże.

¹³ T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006, s. 84. Co ciekawe, Andrzej Wajda podczas realizacji zdjęć do filmu poznawał większość tych miejsc po raz pierwszy. Sam był bowiem skupiony na pracy i od dwóch lat mieszkał we Wrocławiu. Zob. tamże.

¹⁴ Cyt. za: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewska, *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Tenten, Warszawa 1992, s. 102.

¹⁵ T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2015, s. 270.

¹⁶ K. T. Toeplitz, *Seans mitologiczny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961, s. 175.

- ¹⁷ K. Jachymek, dz. cyt., s. 474.
- ¹⁸ *Gdybym mógł go nie realizować, kamień spadłby mi z serca. Przystałem sobie, że nie tknę się aktorskiego filmu. Nic mnie to nie obchodzi. Ja jestem inscenizatorem, a aktorzy niech sobie grają, co i jak chcą. (...) Jak sobie pomyślę, że mógłbym realizować dziecięcą kruczającą lub choćby „Przedwiośnie”, płakać mi się chce* – pisał Andrzej Wajda w swoim notatniku na temat *Niewinnych czarodziejów*. Cyt. za: T. Lubelski, *Wajda*, dz. cyt., s. 84.
- ¹⁹ J. Jaworska, *Młodzi: piękni dwudziestolenni*, w: *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*, red. M. Szpakowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 205.
- ²⁰ Tamże, s. 206-207.
- ²¹ Tamże, s. 207.
- ²² Tamże.
- ²³ Więcej na ten temat pisałem w: K. Jachymek, dz. cyt., s. 391-398.
- ²⁴ L. Stomma, *Ludwika Stommy występny wstęp bądź występny występ*, w: T. Dominik, M. Karłowicz, *Złota młodzież, niebieskie ptaki. Warszawka lat 60.*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2003, s. 6.
- ²⁵ A. Kruk, *Wszystkie nieprzespane noce*, „Kino” 2016, nr 10, s. 70.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ G. Fortuna Jr., *Granice nie istnieją. Polskie kino debiutów*, „Ekrany” 2018, nr 2, s. 11.
- ²⁸ A. Kruk, dz. cyt., s. 70. Były to m.in. Bar Studio, Plan B, DZiK, Muzeum Techniki i Przemysłu, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Królikarnia, Chłodna 25, 6 cocktails, 1500m², Pomost 511, Cmentarz Powązkowski, kino Luna, Iskra, Cud nad Wisłą. Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1239712> (dostęp: 27.08.2018).
- ²⁹ A. Kruk, dz. cyt., s. 70.
- ³⁰ M. Marczak, *Chciałem zrobić film, który łapie esencję młodości*, rozm. M. Wiktor, „Kino” 2016, nr 11, s. 35.
- ³¹ Tamże, s. 34.
- ³² Tamże.
- ³³ A. Kruk, dz. cyt., s. 70.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ P. Peret-Drażewska, *Współczesna młodzież postrzegana z perspektywy rówieśników. Studium teoretyczno-empiryczne*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 8.
- ³⁸ M. Marczak, dz. cyt., s. 34-35.
- ³⁹ A rzeczywistość ta była przecież dla Jerzego Skolimowskiego chlebem powszednim.
- ⁴⁰ T. Lubelski, *Wajda*, dz. cyt., s. 84.
- ⁴¹ M. Przyłipiak, *Refleksja nad dokumentalizmem w filmach fabularnych Andrzeja Wajdy*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Wydawnictwo RABID, Kraków 2008, s. 100.
- ⁴² A. Wajda, *Najważniejsza jest sprawa wyboru*, rozm. A. Markowski, „Studio” 1974, nr 10. Cyt. za: M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 99.
- ⁴³ M. Marczak, dz. cyt., s. 34.
- ⁴⁴ M. Wichrowska, *Szukając prawdy. Problem poetyki w polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014, s. 32-33.
- ⁴⁵ Współcześnie odrestaurowana Hala Gwardii pełni bowiem funkcję modnej przestrzeni spotkań – miejskiego targowiska z licznymi punktami z jedzeniem i restauracjami oraz miejsca wydarzeń kulturalnych.
- ⁴⁶ M. Marczak, dz. cyt., s. 34.
- ⁴⁷ T. Sobolewski, *Nieprzespane noce*, „Kino” 2016, nr 10, s. 98.